

Anales de Literatura Española

e-ISSN: 2695-4257 | ISSN: 0212-5889

Núm. 34, 2021, pp. 57-77

<https://doi.org/10.14198/ALEUA.2021.34.03>

Artículo de investigación

# De lo propio y lo extraño: imagerías de lo animal en *Nómada* (1908) de Gabriel Miró

## The proper and the strange: animal imagineries in Gabriel Miro's *Nómada* (1908)

Isabel CLÚA

**Autoría:**

Isabel Clúa

Universidad de Sevilla, España

<https://orcid.org/0000-0001-8577-4686>

iclua@us.es

**Citación:**

Clúa, Isabel, «De lo propio y lo extraño: imagerías de lo animal en *Nómada* (1908) de Gabriel Miró», *Anales de Literatura Española*, n.º 34, 2021, pp. 57-77. <https://doi.org/10.14198/ALEUA.2021.34.03>

Fecha de recepción: 18-10-2020

Fecha de aceptación: 09-12-2020

© 2021 Isabel Clúa

Este trabajo está sujeto a una licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY 4.0).



### Resumen

Este trabajo se propone examinar la imagería de lo animal en la obra de Gabriel Miró a la luz del paradigma crítico de los *Animal Studies*. Este reciente campo disciplinar parte de la reflexión sobre lo animal para desarrollar un cuestionamiento de la subjetividad tradicional, basada en la racionalidad y el dominio sobre el Otro, y postular un nuevo humanismo que se apoya en conceptos como el afecto, la hospitalidad y la comunidad. Como pretendo mostrar, diversas figuras animales que aparecen en la obra invitan a pensar en lo humano desde estos parámetros, lo que evidencia un tratamiento original y novedoso por parte del autor. En concreto, me voy a centrar en *Nómada* para mostrar cómo el encuentro con el Animal/Otro constituye una experiencia patética y reveladora para el sujeto, que se reconoce en la alteridad y la vulnerabilidad del animal.

**Palabras clave:** animales; alteridad; vulnerabilidad; hospitalidad; afecto.

### Abstract

The aim of this work is to examine the imagery of the animal in Gabriel Miró's works from the perspective of Animal Studies. This recent disciplinary field reflects on the animal to develop a questioning of traditional subjectivity —based on rationality and dominance over the Other—, and a postulation of a new humanism that is based on concepts such as affection, hospitality and community. As I intend to show, various animal figures that appear in the novel invite us to think about the human from these parameters, which shows Miró's originality and innovation. Specifically,

I am going to focus on *Nómada* to show how the encounter with the Animal / Other constitutes a pathetic and revealing experience for the subject, which is recognized in the otherness and vulnerability of the animal.

**KEYWORDS:** animals; otherness; vulnerability; hospitality; affect.

No es ninguna novedad señalar la relevancia de la imagería animal en la obra de Gabriel Miró. Comentarios tan tempranos como el de Gerardo Diego (1942) llaman la atención sobre la abundancia de los animales en la producción del autor alicantino y la crítica posterior no ha dejado de subrayar este aspecto. Algunos trabajos han explorado lo animal en relación a determinados procedimientos técnicos; así, Porpetta (1996) muestra la importancia de los animales en la creación del mundo sonoro del autor, proporcionando un completo bestiario al respecto; también Altisent (1988) se detiene en ellos al explorar la parábola como forma textual alegórica, pues son las parábolas protagonizadas por animales las más frecuentes en la obra del autor. Sin embargo, es la aproximación temática la que ha dominado en la crítica mironiana, que reconoce en la crueldad hacia los animales uno de los temas más característicos y complejos de la obra de Miró, puesto que se relaciona con otros dos elementos claves: el tema de la falta de amor y la particular sensibilidad hacia el mundo natural. En este sentido, prácticamente no hay especialista que no haga al menos alguna mención al motivo de la crueldad en sus estudios, ya sean de conjunto o ceñidos a determinadas obras (Guillén 1969; Ontañón de Lope, 1977; Baquero Goyanes, 1979; Landeira, 1972; Rubio Cremades 1993; Landeira, 1999; Laín Corona, 2014; Lozano Marco 2018, entre otros).

De entre todo este caudal crítico, merecen especial atención las aportaciones de Dendle (1999) y Larsen (1986, 1992a, 1992b), que se centran exclusivamente en la cuestión de los animales. Dendle ofrece una breve pero rica panorámica de las múltiples funciones que cumplen los animales en la obra mironiana, dedicando un epígrafe a la crueldad hacia estos seres y apuntando una cuestión que será esencial en este trabajo, la vinculación de «el sufrimiento de los animales con el de los hombres» (1999: 217). Por su parte, Larsen explora tanto las fuentes de determinadas representaciones animales —entre las que cuenta a Huysmans, Maupassant, Dostoyevski...— como el uso de la animalización y antropomorfización y el rendimiento de esta última como herramienta para la crítica anticlerical. Parece, pues, evidente, que, aunque no contamos con un estudio monográfico en profundidad sobre la imagería animal en Miró, es este un elemento muy significativo en su obra.

Este trabajo pretende arrojar algo más de luz sobre este tema, examinándolo desde la perspectiva de los *Animal Studies*. Este campo de estudios, que emerge en la década de los 90, abarca desde la biología a la literatura pasando por la ontología, la ética, la política o el derecho (Weill 2010), configurándose, así, como un campo verdaderamente interdisciplinar (McDonell 2014). En lo que concierne a la vertiente más humanística y específicamente a los estudios artísticos y literarios, los *Animal Studies* han problematizado la relación que los humanos han establecido con los animales, revisando cómo la representación y el pensamiento de lo animal han determinado nuestro vínculo con estos seres. De ese modo, se parte de una revisión de «las formas en cómo la tradición filosófica occidental asentó sus concepciones de lo humano en prejuicios e ideas esclerosadas acerca del animal» (Yelin, 2015: 59) y se explora cómo la literatura contribuye a pensar la animalidad con o contra esa tradición que hace del animal «todo individuo que carece de las cualidades —alma, palabra, razón—, es decir, una desviación respecto de la recta trayectoria de lo humano» (Yelin, 2015:74).

Esta definición de lo animal es lo que, en última instancia, conduce a pensar en cómo se ha definido y representado lo humano y aquello que le es propio. En ese sentido, como apunta Cragolini (2014), pensar en el animal es pensar si existe la posibilidad de construir una «subjetividad distinta, “otro modo de ser humano”» en el que ser hombre ya no signifique ser «“dueño, señor y propietario” de todo lo demás (lo no-humano, pero también los otros humanos)» (26).

De entre los muchos textos fundamentales que han nutrido esta línea de reflexión —entre los que se contarían Berger, 1980; Deleuze y Guattari, 1980; Agamben, 2003—, coincido con Wolfe (2009) con que la publicación de *El animal que luego estoy si(gui)endo* (2008) de Jacques Derrida es «arguably the single most important event in the brief story of animal studies» (570). Sin intención de agotar la complejidad del texto, son dos las líneas que Derrida abre en este trabajo las que me interesan aquí: en primer lugar, la configuración del animal como Otro cuya mirada nos interpela y, en segundo lugar, la compasión y la vulnerabilidad compartida como clave de relación con el Otro.

Como es sabido, el trabajo de Derrida parte de una anécdota, la estupefacción e incomodidad que le provoca al filósofo verse (y saberse visto) desnudo, ante su gata. Este punto de partida lleva a repasar e invertir la tradición filosófica occidental, que ha considerado al animal como «un *teorema*, una cosa vista y no vidente» (Derrida, 2008: 29). Tal objetivación de lo animal y la negación de su experiencia fundamental «instituye lo propio del hombre, la relación consigo de una humanidad ante todo preocupada y celosa de lo propio» (30).

Frente a esa tradición, el filósofo se interroga sobre ese «punto de vista del otro absoluto» (26) que es el animal, cuya mirada pone en juego «lo qué quiere decir vivir, hablar, morir...» (28), en definitiva, qué es ser humano. Por tanto, en un primer momento, el animal se configura como un ser cuya extrañeza pone en cuestión lo propio de lo humano.

Un segundo momento de interés tiene que ver con la interrogación acerca del sufrimiento de los animales, que Derrida plantea retomando la famosa pregunta de Jeremy Bentham: «¿Pueden sufrir?».<sup>1</sup> La respuesta afirmativa es innegable —«sí, sufren, como nosotros sufrimos con ellos y por ellos» (45)—, pero lo más interesante de esta es que descubre lo común entre animales y humanos:

«¿Pueden sufrir?» viene a ser preguntarse: «¿Pueden no poder?» ¿y qué hay de esta impotencia? ¿Qué hay de la vulnerabilidad experimentada desde esta impotencia? [...] Aquí se aloja, como la manera más radical de pensar la finitud que compartimos con los animales, la mortalidad que pertenece a la finitud misma de la vida, a la experiencia de la compasión, a la posibilidad de compartir la posibilidad de esta im-potencia, la posibilidad de esta imposibilidad, la angustia de esta vulnerabilidad y la vulnerabilidad de esta angustia (Derrida, 2006: 44).

La experiencia patética común descubre entonces otras características, también propias de lo humano, pero tradicionalmente excluidas de la configuración del sujeto: la vulnerabilidad y la im-potencia. Por tanto, en un segundo momento, el animal se configura como un ser que permite replantear la esencia de lo humano. En este doble movimiento, en suma, el encuentro con el animal «nos enfrenta a nuestra propia extrañeza y a aquello en nosotros (nuestra pretendida «animalidad») que es sacrificado en nombre de la «humanidad»» (Cagnolini, 2011: 318) y nos invita a hacer de la compasión en su sentido más radical —sufrir con el otro, sufrir juntos— un modo de relación con los demás seres vivos, un modo de relación que no carece de implicaciones éticas.

El encuentro singular con el animal adquiere, pues, en el texto derridiano una complejidad notable, pero, volviendo al principio, a la anécdota que da pie a todo el trabajo, no deja de tener un carácter revelador o, si se quiere epifánico. Es esta idea de la revelación —que interpela al sujeto acerca de su propia identidad y de su relación con los otros seres— asociada a la figura del animal la que quiero tomar como clave de lectura, apoyándome también en

---

1. Jeremy Bentham (1748-1832) se plantea la pregunta en su obra *The Principles of Moral and Legislation* (1781) considerada una de las primeras y más influyentes defensas de los animales desde el punto de vista de la ética y el derecho.

otras referencias filosóficas, bien conocidas por Miró, que forman parte de esta línea de pensamiento heterodoxo sobre lo animal, que Derrida lleva al límite.

En concreto me voy a centrar en *Nómada* (1908), pues es en este volumen donde la interacción con los animales alcanza, a mi entender, una mayor densidad significativa y desempeña un papel estructural muy reseñable. Aunque son otras piezas del autor las que ofrecen imágenes más recordadas —por ejemplo, la trilogía de Sigüenza o algunos cuentos, donde las referencias a la crueldad hacia los animales son extremas—, creo que *Nómada* aborda el asunto desde una rica perspectiva que, sin embargo, ha pasado desapercibida y que merece la pena observar.

Conocida por ser la pieza que da el espaldarazo a la carrera literaria de Miró, al ser merecedora del premio convocado por *El Cuento Semanal* en 1907, *Nómada* (1908) está asociada al subtítulo «De la falta de amor» que da cuenta del sentido de la novela y plantea de forma explícita uno de los temas recurrentes en la producción mironiana. Este tema se explora desde un elemento habitual en las primeras obras del autor, «la disonancia entre un individuo y el ambiente en que vive» (Lozano Marco, 1991: 43). En este caso, quien la experimenta es el protagonista, Don Diego, ex alcalde de Jijona; abatido por la muerte de su esposa y de su hija se lanza a una vida de excesos que resulta en la dilapidación de su patrimonio y su buen nombre; en este punto, el protagonista emprende un viaje sin objeto, un largo vagabundeo tras el que acabará regresando a la hacienda de su hermana.

Como señala Lozano Marco, este itinerario de Don Diego está lleno de tensiones: «comienza como una *huida*, pero se convierte en una búsqueda de su *alma hermana*; se siente libre pero también *vencido y miserable*» (34). Y es en esta búsqueda del «alma hermana» y de falta de sintonía con un ambiente donde el amor brilla por su ausencia donde el encuentro con lo animal adquiere trascendencia. Más allá del encuentro con el caballo loco —en el que me detendré más adelante—, que sí ha sido reseñado por la crítica, los puntos claves de la novela están pautados por la presencia de animales o referencias a la animalización que, como espero demostrar, vienen a poner en escena cuestiones esenciales en Miró como la relación con los otros seres vivos y la posibilidad de habitar en el mundo desde unos valores que divergen del modelo establecido.

Estas presencias animales son tanto más relevantes en cuanto que la novela presenta una estructura muy pautada, de carácter circular: se abre y se cierra en el interior del hogar de Doña Elvira (capítulos 1 a 4 y 14) y tiene como momento central la estancia en el faro —el único momento en el que Don Diego parece rozar el soñado hermanamiento— (capítulo 7); además, tanto la

partida (capítulo 5) como el regreso (capítulo 13) aparecen como dos momentos significativos. Veamos, pues, cómo en estos núcleos estructurales operan las referencias a lo animal.

### El lebreli compasivo

Como ya se ha dicho, la novela se inicia con unas escenas de interior que sirven para presentar al personaje de Don Diego y confrontarlo con Doña Elvira, quien personifica de manera aguda el motivo de la falta de amor, pese a su evidente devoción cristiana; frente a ella, Don Diego se asocia a una vitalidad y a un goce que se modulan por la melancolía de la pérdida y que, una vez iniciado su viaje, darán lugar a una caracterización que enfatiza su «dimensión sentimental e imaginativa», «su constante ejercicio de imaginación y su visión estética —o transmutación estética de la realidad» (Lozano Marco, 1991:35).

Las escenas de apertura de la novela realzan el choque entre ambos personajes, evidenciando también que Don Diego es un ser que no encaja ni en el exterior —«Ahí fuera son todos unos miserables. Me reciben como si fuera el Enemigo» (Miró, 1991: 96)— ni en el rígido ambiente del hogar, donde Doña Elvira y el ama Virtudes presienten con cierto desabrimiento la llegada de Don Diego —el ama achaca la rotura de la hebra que las dos mujeres están ovillando a haber oído su voz— para después ignorarle y hasta afearle que les interrumpa en el rezo del rosario.

Hay, no obstante, un cuarto personaje en la escena: un perro, que es la única criatura que recibe a Don Diego con alegría frente a la hostilidad de los «de fuera» y la frialdad de los de la casa: el animal ladra «jovialmente» (Miró, 1991: 96) al oír al caballero en el exterior y se tiende a sus pies cuando finalmente entra y toma asiento. Resulta, ya de entrada, significativo que en las primeras páginas de una novela cuyo protagonista va a buscar el hermanamiento, el amor, sea este animal la única presencia capaz de ofrecerle afecto. Pero en el capítulo primero, además de dar la bienvenida a su amo, el perro aparecerá vinculado a dos acciones: antes de la llegada del exalcalde demanda el cariño de los humanos —«Pasó un lebreli, que se detuvo resoplando en el regazo del ama; sus fauces abiertas y encendidas simulaban reír; meneaba la cola solicitando caricia; pero ama Virtudes rezaba» (Miró, 1991: 96)—; tras la llegada del caballero, y del mismo modo que este ha sido reconvenido por interrumpir el rezo del rosario, el perro viene a turbar la supuesta paz de las mujeres y es, en consecuencia, expulsado de la sala.

En el segundo Misterio, el lebreli tuvo pesadilla y comenzó a gañir y estremecerse. Los senos de ama Virtudes palpitaron tan violentos y pujantes, que la señora los contempló iracunda.

—¡Señor, Señor! —suspiró el ama cruzando los brazos; pero no lograba serenarse.

Don Diego condujo el perro a la cocina, ya oscura (Miró, 1991: 97).

El modesto alboroto que protagoniza el animal, ladrando con alegría primero y después gañendo y estremeciéndose viene a reforzar y, en cierto modo, casi anticipar el conflicto entre la naturaleza sensitiva y excesiva de Don Diego y la estrecha moral imperante que encarna Doña Elvira. El conflicto entre la carne y el espíritu, el goce y el ascetismo es un elemento transversal en la obra mironiana, que no es difícil conectar con la filosofía nietzscheana, cuya huella ha sido ampliamente abordada en la crítica posterior —Johnson, 1985; Lozano Marco, 1987; Márquez Villanueva, 1990; Thion Soriano-Mollá, 2010 y Suñé-Beebe, 2016 entre otros. Aunque *Genealogía de la moral* (1887) no forma parte de los volúmenes documentados en la biblioteca personal de Miró, en el tratado segundo, «“Culpa”, “mala conciencia” y otras cosas afines», la particular rebelión nietzscheana contra la moral se articula con el concepto de lo animal, derivando en algunas conclusiones que dialogan a la perfección con las escenas que estoy comentando. En términos generales, Nietzsche sostiene en esta obra cómo el desarrollo del espíritu, de aquello considerado humano, se ha llevado a término a costa de someter la condición de animal que también nos es propia. Ese rechazo de lo animal que hay en nosotros mismos, es también el rechazo a los sentidos, las emociones y el deseo:

es absolutamente imposible ocultarse qué es lo que realmente expresa todo ese querer que ha recibido su dirección del ideal ascético: este odio contra lo humano, más aún contra lo animal, más aún contra lo material, esta repugnancia por los sentidos, por la razón misma, este temor a la felicidad y a la belleza, este anhelo de apartarse de toda apariencia, cambio, devenir, muerte, deseo, anhelo mismo (Nietzsche, 2000: 248).

Así, cuanto más abunda el sujeto en ese ideal ascético, más «repugnante» resulta «la alegría e inocencia del animal» (Nietzsche, 2000: 110) y la vida misma. No es difícil conectar estas reflexiones con la tipología de personajes mironianos que, como la Doña Elvira que aquí aparece, se atrincheran en su rectitud y sus oraciones y son reacios al aliento de vida, de sangre, de emoción, que tanto Don Diego como el perro introducen en la sala. Esta repugnancia hacia la vida misma va más allá, por ejemplo, en *El paseante y su sombra* (1880), donde Nietzsche reflexiona sobre la crueldad hacia los animales y establece una leve pero significativa conexión entre esta y la crueldad hacia los hombres; así, tras constatar que nuestra relación con los animales se sustenta en numerosas ocasiones en la indiferencia, la explotación y la muerte, apunta la sospecha de «quien así es rudo con animales pequeños, de serlo también con hombres

débiles, desiguales a él e incapaces de vengarse» (Nietzsche, 2003: 58).<sup>2</sup> No es el caso de Doña Elvira y Don Diego, quienes se limitan a ignorar o a apartar el lebel cuando resulta molesto, pero cabe recordar aquí a los numerosos personajes mironianos que combinan una espiritualidad radical y estéril y una hostilidad hacia cualquier goce material y sensual con una evidente crueldad hacia los animales: el padre Bellod, de las novelas de Oleza sería, quizás, el caso más memorable.

Más allá de las concomitancias que sugiere el contraste entre la «alegría e inocencia» del lebel y la reacción de los humanos, su inicial demanda de amor y el rechazo que recibe pueden entenderse como una clave de lectura de la totalidad de la novela, planteada ya en el primer capítulo: en esas tres páginas el lector todavía lo desconoce, pero precisamente la búsqueda del amor y el rechazo que experimenta el animal son los dos vectores que van a guiar la trayectoria de Don Diego quien, en este momento no es capaz de acertar a ver a ese ser más allá de una relación de dominio en virtud de la cual dispone de él. De hecho, y no creo que sea este un aspecto casual, en estos primeros capítulos de la novela y pese a ser un animal doméstico, Don Diego no le llama por su nombre y manifiesta cierta indiferencia hacia él; esta situación —como comentaré más adelante— se revertirá en la conclusión de la novela, donde por fin conoceremos de los labios del protagonista el nombre del animal, que será invocado desde una actitud bien distinta.

Sin embargo, no es este el momento de comentar el cierre de la novela sino de insistir en cómo en ese primer pasaje, el animal no solo pone en escena lo que será la trayectoria de Don Diego, sino que opera como la única entidad que, de algún modo, responde o incluso se anticipa —pues este deseo emergerá de pleno a lo largo del camino— al afán que definirá su recorrido narrativo: la búsqueda de un «alma hermana».

Esta dimensión del animal se profundiza en los capítulos posteriores, en los que se da cuenta del abatimiento de Don Diego tras la muerte de su esposa e hija; en ese duelo, la tradicional fidelidad que nuestra cultura le ha atribuido al perro se concreta todavía más en el tema de la novela, particularmente en el siguiente pasaje:

Y el afligido vagaba por los corredores, por el comedor y las salas de su casón, gritando los nombres de las muertas. Seguiale siempre el perro, alto, flaco,

---

2. Semejante argumento es utilizado por el Padre Feijóo en sus *Cartas eruditas* —carta XXVII, volumen III—, obra que se encuentra en la biblioteca personal de Miró: «siento que un corazón capaz de sevicia hacia las bestias no cabe mucha humanidad hacia los racionales. Ni puedo persuadirme a que quien se complace en hacer padecer un bruto, se doliese mucho de ver atormentar a un hombre» (Feijóo, 1750: 311).



caminando lento y entristecido, con tanta humana tristeza en sus nobles ojos que parecía pensar: «¡Si yo pudiese llorar sin que tú, amo mío, me oyeras!» Una tarde, rezando con su hermana, sintió don Diego que la angustia, angustia crasa, toda hiel, le ondulaba hasta en el penetral de su alma, y cortó un Credo con sollozos. Doña Elvira, para mitigarle, dijo dulcemente: —¡Si Nuestro Señor se ha acordado de tu mujer y de tu hija y ha dispuesto de ellas, es porque así convendría, hermano! Murieron nuestros padres, morirás tú, moriremos todos... ¡Todo ha de morir! ¡Pues cúmplanse los designios del Altísimo! —Y luego prosiguió: —Padeció bajo el poder de Poncio Pilato... (Miró, 1991: 99).

El narrador atribuye al perro no solo el habla, sino otras cualidades, como la compasión y la tristeza. Estos atributos han marcado en nuestra tradición filosófica la definición negativa del animal, al que se considera desprovisto de «todo lo que se considera propio del hombre», esto, es, la razón, la risa, el duelo, el llanto, el respeto y muy especialmente el habla (Derrida, 2008: 10). El narrador, por tanto, se sitúa a contrapelo de esa tradición, tanto más cuanto esa caracterización del lebel se opone a la de Doña Elvira, cuyas palabras revelan la falta de la más elemental empatía hacia el dolor de su hermano. Frente a ella, y desde el silencio, desde su supuesta falta de habla, el perro manifiesta literalmente una compasión (sufre con él) hacia Don Diego que, por decirlo de manera coloquial, nos lo muestran mucho más «humano» que Doña Elvira.

La atribución de palabra y pensamiento al animal es la pieza más evidente de una caracterización del lebel que incluye otras cualidades «propias» de lo humano que, sin embargo, también han sido reconocidas a los animales por parte de pensadores que se han situado a contracorriente de esa tradición filosófica que ha hecho de estos un mero objeto. Entre ellos, cabe destacar a Montaigne, quien dedica en sus *Ensayos* (1580) una extensa reflexión a este tema, particularmente en su «Apología de Raimundo Sabunde». En ella, apoyándose en autoridades de la Antigüedad argumenta cómo los animales no solo no carecen de lenguaje —«¿pues qué otra cosa es sino hablar esa facultad que en ellos vemos de quejarse o mostrar contento, llamándose unos en ayuda de otros o invitarse al amor, todo lo cual ejecutan por medio de su voz?» (Montaigne, 1899: 394)—, sino que experimentan la risa, la pena, el arrepentimiento, son capaces de aprender y desarrollar elementos técnicos y poseen imaginación.<sup>3</sup> Precisamente, para argumentar esta última facultad,

3. También sobre este particular apunta argumentos semejantes el Padre Feijoo, en concreto, en «Racionalidad de los brutos», en *Teatro crítico universal* (1726-1740), donde reconoce en los animales inteligencia, memoria y capacidad de comunicarse, si bien no llega a afirmar que tengan lenguaje. También esta obra está registrada en la biblioteca personal de Miró.

Montaigne utiliza, basándose en Lucrecio, la imagen del perro que sueña<sup>4</sup>, que, como hemos visto, Miró utiliza en el primer capítulo. La coincidencia en una imagen tan precisa y la presencia de los *Ensayos* en la biblioteca personal del autor hacen pensar en una lectura detenida de Montaigne por parte de Miró. Más aún, la ternura, por así decirlo, con la que Montaigne reflexiona sobre los animales, y sobre la que se eleva un compromiso ético que abarca desde la humanidad hasta el universo vegetal —«un deber de humanidad que nos liga, no ya sólo a los animales, también a los árboles y a las plantas. A los hombres debemos la justicia; benignidad y gracia, a las demás criaturas que pueden ser capaces de acogerlas» (Montaigne 1899, 374)— recuerda inevitablemente a los planteamientos que Miró desarrolla en su quehacer literario.

A la luz de estas referencias, resulta muy significativa la caracterización del lebel, que se alegra, se entristece, se compadece, sueña, y sin duda, tiene la capacidad de comunicarse con los humanos, si bien estos son ajenos a ella. En este sentido, contrasta cómo el narrador insiste en atribuir pensamientos y palabras al humanizar al perro, mientras Don Diego permanece ajeno a él, como sucede nuevamente en este pasaje:

Alumbrábase ama Virtudes hasta su alcoba, dejándole una candela prendida y agua en un hondo copón de vidrio rizado. Luego intentaba llevarse el perro, y éste, que, aunque manso, era socarrón y malicioso, derribábase en la alfombra y le entregaba sus brazuelos, como diciendo: «¡Arrástrame si puedes!», y entornaba los párpados para no ver a su enemiga. La cual no podía.

Desnudábase don Diego, y el lebel le enviaba su mirada húmeda y grande. Apagada la luz, sentía el caballero un vaho caliente y sonoro. De súbito, el arcaico lecho de caoba lanzaba un crujido de ruina, y el perro hundíase enroscado en la blandura (Miró, 1991: 100).

La imagen del lebel mirando a Don Diego resume, en cierto modo, la interpelación constante y no respondida del animal hacia el caballero; Don Diego actúa, así, como:

«[la gente] que nunca se ha visto vista por el animal [...] no han podido o querido extraer ninguna consecuencia sistemática del hecho de que un animal pudiese, mirándolos a la cara, verlos, vestidos o desnudos y, en resumen, sin una palabra *dirigirse a ellos*; no han tenido en absoluto en cuenta el hecho de

4. «la liebre, que un galgo imagina en sueños, tras la cual la vemos jadeante, levantar la cola, sacudirlas patas y representar a maravilla los movimientos de la carrera, es una liebre inmaterial, sin huesos y sin piel [...] los perros guardianes que vemos gruñir cuando sueñan, y después ladrar y despertarse sobresaltados, como si advirtieran la llegada de algún extraño; este desconocido, que su alma divisa, es un hombre espiritual de imperceptible, sin dimensiones, color ni ser» (Montaigne, 1899, 418).

que lo que denominan «animal» podía *mirarlos* y *dirigirse* a ellos (Derrida, 2008: 29).

De hecho, esta consideración del lebel como un ser pasivo es cristalina en estos momentos, pues cuando Don Diego determina su partida, dispone del animal como pura propiedad y lo regala. Esta actitud contrasta con la trayectoria posterior, pues observará a los animales que encuentra en su viaje como seres vivos y sentientes, que le interpelan y en los que se reconocerá. Estos encuentros, con un caballo loco y un perro errante, puntarán un recorrido que puede entenderse como un proceso de desapropiación por el que Don Diego se irá desprendiendo de aquello que definía su identidad —en sentido evidente sus posesiones y su estatus social, y de un modo menos obvio de una cierta noción de humanidad—.

### El caballo loco

Tras dilapidar su hacienda y considerar incluso la posibilidad de suicidarse, Don Diego toma la determinación de partir en lo que es una huida en toda regla que tiene como inicio el capítulo quinto. Se centra este en una anécdota muy concreta, el trayecto en diligencia que se ve alterado cuando, en la primera parada, los demás viajeros se escandalizan ante la idea de que un caballo loco vaya a ser incluido en el tiro. La supuesta locura del caballo tiene un sentido claro: el animal se encoleriza, brama y cocea cuando es uncido. Sin embargo, hecho el relevo, el viaje sigue sin mayor incidente hasta que en la siguiente parada el administrador de postas dispone el cambio de montura:

Y el mayoral desenganchó y llevose un humilde caballo de orejas mustias, mirada triste y ancas hundidas y osudas, de recio pelo amasado por el sudor. Después salió, risueño, tirando de otro animal en cuyas quijadas doblábase un bálago largo y nudoso traído del pesebre.

La gente se amotinó. ¿Qué era aquello?

—¡Fuera el loco! ¡Que se lleven al loco!

Y todos los brazos señalaban al caballo que había saltado y coceado en la venta.

—¡Pero si el loco —exclamó el mayoral entre una carcajada que le inflamó hasta la frente—, el loco es el de antes, que está ya en la cuadra!

Don Diego miró con desprecio a los viajeros, bajose del cabriolé, acarició al caballo odiado por tantos corazones, entró a los pesebres, se abrazó al pobre loco y lo besó llorando... (Miró, 1991: 111).

En su detallado análisis del episodio, Larsen (1992b) conecta este pasaje con varias fuentes, como «Khólstomer, historia de un caballo», de Tolstoi (1886) y «Coco» (1884) de Maupassant, pero es el quinto capítulo de la primera parte de *Crimen y castigo* (1868) de Dostoievski el texto con el que presenta

concomitancias más claras. Larsen subraya cómo en ambos casos, la identificación entre el personaje que besa al animal (Raskólnikov y Don Diego) viene a reforzar su condición de desclasados:

Tal como Raskólnikov, cuyo nombre se deriva de «raskolnik», o «hereje», don Diego se castiga por su heterodoxia. Se ven «desterrados» por sus «crímenes» y por su inhabilidad de acomodarse a la sociedad y así es como proyectan su sentimiento de aislamiento y victimización en los caballos. (Larsen, 1992b: 38).

En efecto, el carácter romántico de Don Diego tiene en este encuentro una de sus referencias más claras: el paralelismo entre el caballo que se encabrita cuando intenta ser uncido y el individuo que se resiste a acomodarse a las normas es transparente. Larsen lo refiere con una afortunada expresión, que aplica tanto a Raskólnikov como a Don Diego: la «lucha prolongada contra los arreos de la *Herrenmoral* de la gente incomprensiva y farisea» (1992b: 40). Obviamente, se acude aquí a Nietzsche, cuya famosa anécdota biográfica con el caballo de Turín resuena también en el texto mironiano<sup>5</sup>. Ciertamente, el choque contra lo establecido, el hiato respecto a una sociedad de la que el sujeto abjura y contra la que se rebela, a costa de verse a la intemperie, excluido, es uno de los rasgos en los que se hace más explícita la condición romántica de Don Diego.

Igualmente, la condición de viajero —y estamos en el inicio de un viaje— se ha relacionado con la locura; como recuerda Cragolini, «la errancia y el vagabundeo han sido asociados con la locura: el viajero es el que se aleja de la seguridad (de la casa, de la patria, de la «razón»)» (2000: 54). Además, el viajero se halla en una situación doble, de vulnerabilidad —«el que está fuera del hogar es alguien carente de derechos» (2000: 54)— y de amenaza: «las figuras del viajero y del extranjero se hallan fuertemente unidas: hay algo que torna temible al viajero, y es su aspecto de extraño, condición atemorizante que el término *hostis* (enemigo y extranjero)» (2000: 54). Precisamente este doble aspecto constituye una diferencia significativa entre Dostoievski y Miró, pues cuando se identifica al temido caballo loco —después de que los otros viajeros lo hayan confundido con el airoso caballo que sale de las cuadras—, aparece este como un animal mustio, triste y fatigado: su amenaza ha derivado en vulnerabilidad. Creo que es este segundo aspecto, frente al paradigma de la rebelión romántica que parece sugerir el motivo de la cólera al ser uncido, el que cobra más peso en el encuentro patético con el animal. Ubicándolo en las

5. Me refiero al colapso que sufrió en Turín en 1899, cuando al contemplar el maltrato hacia un caballo agotado se abrazó llorando al animal.

dimensiones del viaje y más específicamente del viaje romántico, que supone siempre la búsqueda del yo y reencontrar las señas de la propia identidad en la reconciliación con la naturaleza (Argullol, 1983), el encuentro con el caballo loco supone, como apunta Larsen, un intento de «extenderse a través del vacío de su vida para alcanzar a otro ser en que ven una parte de sí mismos» (1992b, 40). Es decir, el reconocimiento en el Otro implica asumir una falta, una incompletud —descubrimiento igualmente muy romántico— y, en consecuencia, un desgarró, una herida, una vulnerabilidad.

No creo, pues, como sostiene Becker que en el caso de Don Diego es su «extrema sensibilidad ante la naturaleza lo lleva a identificarse con el caballo» (1958: 120); o al menos, no es exclusivamente este motivo. Es su inaugurada condición de viajero, lo que precipita una actitud de apertura hacia el otro ser que hasta ese momento Don Diego no había manifestado. Es el viaje, que expropia al sujeto de su seguridad, lo expone a los otros y lo convierte en extranjero, lo que precipita la revelación de reconocerse en la marginalidad y vulnerabilidad del animal sin que el caballo pierda «su presencia equina» (Larsen, 1992b: 38). En este sentido, el encuentro con el caballo puede enmarcarse bajo la lógica de la hospitalidad. Esta noción, dentro del pensamiento derridiano, constituye una propuesta para pensar al Otro —en concreto, al extranjero—, de ahí que se haya vinculado con el pensamiento de lo animal, también definido como Otro absoluto. En concreto, la actitud hacia el caballo supondría una muestra de lo que Derrida define como hospitalidad incondicionada, que en este contexto respondería a una actitud que da cuenta «del carácter de extrañeza del animal y acogerían su diferencia, sin pretender familiarizarla y apropiarla» (Cragnolini, 2011: 317). Esta hospitalidad incondicionada frente al animal se opondría a la hospitalidad condicionada, que impone al otro unas restricciones para ser acogido y que, por tanto, no trastorna al sujeto que acoge:

[La hospitalidad incondicionada] Como exposición sin límites al que llega y al acontecimiento, responde a una lógica de la visitación, que supone la ausencia de «control» sobre el otro y su llegada. Ante esta ausencia de control sobre lo que arriba, la hospitalidad efectiva o condicionada nos da la seguridad del señor de su casa, que recibe al otro en el ámbito de su más propia propiedad. Mientras que la hospitalidad incondicional se relaciona con el don y lo incalculable (el riesgo no controlable), la hospitalidad efectiva implica un pacto limitado y calculable, un «programa» de aseguramiento de la propia propiedad.

Cuando acogemos al animal como «nuestro» animal doméstico, lo aseguramos como parte de nuestra propiedad, lo tornamos «familiar». Pero si el otro es acontecimiento, ese otro que es el viviente animal nos coloca en una zona aporética que necesita ser pensada: nos enfrenta a nuestra propia extrañeza y

a aquello en nosotros (nuestra pretendida «animalidad») que es sacrificado en nombre de la «humanidad» (Cragolini, 2011: 318).

Creo que la comparativa entre el tratamiento que Don Diego brinda al lebre y al caballo se ilumina bajo este doble concepto y muestra a la vez la transformación del personaje y la transmutación de su identidad: mientras que la relación con el lebre está marcada por la propiedad y el dominio y, por tanto, Don Diego no se «ve» visto por él, el encuentro con el caballo se vincula a un reconocimiento inesperado que sacude los fundamentos de su identidad, haciendo aflorar su desclasamiento y su vulnerabilidad.

### **El perro errante y la oveja extraviada**

El episodio del caballo loco viene a condensar, a mi juicio, un cambio de disposición que se asocia al viaje y que apunta a la apertura hacia el Otro y el replanteamiento de la propia identidad, que la interacción con el animal viene a poner de relieve. La relevancia de este episodio del caballo resulta tanto más significativa en cuanto que el periplo de Don Diego es relatado desde una selección de acontecimientos muy acusada: se produce en el capítulo siguiente una aceleración por la que se da cuenta combinando el resumen y la elipsis de los muchos años de errancia del protagonista por Europa y América, que nos devuelven, en el capítulo séptimo, a España, a donde ha regresado un Don Diego de sesenta años y convertido prácticamente en vagabundo. Tiene lugar, entonces, el momento central de la novela, aquel en que en el lejano faro y en compañía del farero y su hija «cree haber hallado la realización de sus sueños extraviados» (Becker, 1958: 119). Sin embargo, a este hallazgo le sucede el desengaño tras descubrir también en el guardafaros el egoísmo y la sumisión a la autoridad.

Si el Don Diego que parte en diligencia encuentra en el caballo loco un primer reconocimiento de sí mismo, el Don Diego que aparece en el tramo final de su viaje topará también con otra figura animal que vendrá a propiciar una nueva identificación. Se produce este encuentro tras abandonar la ciudad donde ha ejercido de modelo de pintor, junto al remanso de una acequia donde se ve a sí mismo, dichoso, pese a reconocer íntimamente que «no me he visto tan miserable como ahora en toda mi vida de vagabundo» (Miró, 1991: 140):

Se acercó al remanso de una acequia para limpiar su alcarraza, y sonrió dichosamente, mirando en el agua su cabeza romántica.

Uno de esos perros errantes, sin raza, largos, desorejados, que hozaba en un estercolero del bancal cercano, huyó al percibir a don Diego; éste lo llamo, y el animal, que se había detenido para observar al hombre, tornó a la huida, y al correr cojeaba, porque sentía el dolor de una herida vieja.

—¡Ven aquí—le gritaba el nómada ex alcalde—; ven, si yo no te haré nada, si yo te quiero!

El perro desapareció. «¡Otros hombres te habrán apedreado y quizás castrado! ¡Qué sentirás de nosotros cuando nos huyes!» (Miró, 1991: 140).

No es poca cosa que la visión del perro errante se yuxtaponga a la visión de sí mismo en el agua, pues refuerza una identificación ya de por sí bastante evidente: no es difícil establecer el paralelismo entre el animal errante y herido con el hombre. Igualmente, significativo es que en este caso es Don Diego quien mira y se sabe mirado por el animal, interrogándose por la reacción de ese perro en la que, lógicamente, se reconoce a sí mismo: la huida de quien no ha recibido de los hombres otra cosa más que frialdad u hostilidad. Casi no hace falta insistir en la abismal diferencia de esta escena con los iniciales encuentros con el lebel de la heredad; en aquellos, es el animal quien mira y ofrece a Don Diego un afecto que este ignora; aquí, es Don Diego quien ofrece su amor al animal sin recibir respuesta.

El encuentro es patético, casi descorazonador: el proceso de desclasamiento y desapropiación del protagonista ha llegado al extremo y como el perro errante, está desposeído de todo y es rechazado por todos. El deseado retorno al hogar —«Ya sólo ansiaba el retiro de un desván en la hacienda de su hermana, donde aguardar el tránsito a la dichosa paz de la muerte» (Miró, 1991: 145)—, sin embargo, no hará sino acentuar esa desposesión, despojándole de lo único que ha ganado y de lo único que le queda: su identidad, visible en esa cabeza romántica que veía dichosamente reflejada en las aguas y que se convierte en «símbolo de su libertad y su nomadismo» (Lozano Marco, 1991: 36). Así, la llegada de Don Diego a Alicante queda lejos de un retorno tranquilizador. Todo lo contrario, el episodio del mercado muestra crudamente esa duplicidad de la figura del viajero, vulnerable y amenazador a un mismo tiempo, a la que me refería más arriba. Así, cuando sus paisanos reconocen al exalcalde, le someten a un supuestamente bienintencionado adecentamiento que consiste en raparle la cabellera. Esta escena muestra a Don Diego plenamente desvalido, impotente<sup>6</sup> («Aulló don Diego súplicas, injurias, blasfemias. Entonces algunas manos robustas y callosas taparon la boca del caballero; otras lo afianzaron al asiento. Y el holocausto comenzó» (Miró, 1991: 147), pero también deja ver la necesidad, por parte de los honrados vecinos, de reconducir lo extraño, la

6. Lozano Marco (2010b) señala las resonancias bíblicas de esta imagen: «Al igual que Sansón (Jueces, 16, 6-10), él había podido liberarse de las ataduras de la sociedad, pero ahora, al igual que aquél, con la pérdida del cabello había sucumbido simbólicamente» (126).

presencia disonante, heterodoxa y por tanto amenazadora de Don Diego, como se aprecia en este pasaje:

¡Cómo no habían de proteger al desvalido, siendo sus almas piadosas!... Vida ruin fue la del señor don Diego; amó con escándalo, disipó su caudal; su hermana apartósele y le negó socorro; pero ellos olvidaban generosamente este pasado de oprobio para atender la ancianidad desamparada, porque no ayudaban o socorrían sus costumbres, sino al hombre, ni más ni menos que predicó el Estagiritas.

Y le rodearon y le hablaron mentándole su perdición.

¡Ya estaba viendo, ya estaba viendo adónde le habían traído sus grandes culpas!... ¡Bastante se lo avisó doña Elvira y don José, el abogado, y el señor rector!... (Miró, 1991:146).

La supuesta caridad que mueve a sus convecinos a duras penas esconde la lógica de anulación de la diferencia a la que se supedita la aceptación de Don Diego: sería un ejemplo de esa hospitalidad condicionada, que impone al acogido unas determinadas restricciones y que, por tanto, no es una verdadera hospitalidad. Más aún, el hecho de que el objeto de esa restricción sea la cabellera, epítome de todo lo diferente que hay en él, y que sea arrastrado por la turba hacia el barbero para que le rapen evoca «un esquema sacrificial y apropiante que se encuentra naturalizado como forma de relación con el otro animal» (González, 2014: 51). En ese aspecto, lo sacrificial implica «reducir la extrañeza que supone otras modalidades de ser. La caoticidad y extrañeza de su irrupción debe ser sometida, utilizada, fagocitada» (González, 2014: 51). En lo que se refiere al animal, la doma, el amaestramiento, la domesticación serían manifestaciones comunes de este esquema de relación, y no cuesta entender ese rapado precisamente, como un intento de «domesticar» a Don Diego. La impotencia del anciano nómada ante la violencia con la que es tratado acrecienta todavía la dimensión sacrificial de la escena.

No hace falta, no obstante, entrar en muchos apuntes teóricos para evidenciar que desde su llegada a Alicante, Don Diego es tratado como un animal, primero conducido como un animal doméstico a ese rapado y después trasladado a la heredad de Doña Elvira casi como un animal de feria: el texto evidencia cómo los más honorables vecinos de don Diego participan activamente de la escenificación del encuentro («Desde el pueblo a la heredad vinieron preparando la escena para que resultase edificante de ternura. El aventurero se arrodillaría a las plantas de su hermana, y ésta lo levantaría, otorgándole su gracia» (Miró, 1991: 151). Sin embargo, esta deseada escena no llega a producirse, puesto que el viajero rehúye a los humanos, mostrándose «frío y hosco» y refugiándose en una alcoba a la que van asomándose para amonestar o aconsejar arrepentimiento al «nómada esquilado». La caracterización de



Don Diego en este último capítulo acentúa su «animalidad», no se comporta «propiamente» como si hacen sus civilizados vecinos y parientes; su figura, en palabras del rector, la de «una extraviada oveja» a la que Doña Elvira está llamada a rescatar.

Es en este momento, cuando se nos muestra a Don Diego como un animal discolo al que se está intentando domesticar, sometido a los designios de quienes le rodean, cuando, cerrando el círculo, el protagonista recuerda al lebel: aquel lebel que ladraba con alegría cuando llegaba a casa, que se negaba a separarse de él, que dormía a sus pies y le acompañaba en su pena; el mismo lebel que regaló al partir. Será esta la primera y última vez en la que Don Diego llamará al lebel, y lo hará por su nombre; y serán también estas las únicas palabras que pronuncie de vuelta al hogar: «-¿Y mi perro, mi *León*, dónde está? ¡Yo se lo di al notario —gritó don Diego desde su refugio—, y han de devolvérmelo!» (Miró, 1991: 152). La desoladora respuesta, por la que conocemos que el animal murió envenenado de una forma cruel («*León* murió; le dieron zarazas» (152)) deja paso al silencio de Don Diego y después al sollozo roto que se superpone con el «sonecillo como de esquila de rebaño» (152) de la cucharita con la que una impasible Doña Elvira remueve su tisana.

Cuesta comentar esta escena final de novela, tan triste y rica en significado y que, además, se espeja en el inicio de la narración, sellando su estructura circular. Decía al inicio de este trabajo que la trayectoria de Don Diego podía tildarse de desapropiación, puesto que en el viaje se va desprendiendo de aquello que le era propio: su estatus, sus bienes y una cierta noción de humanidad, ahora ya puede decirse, basada en la posesión y el dominio. Las referencias al lebel, al principio y al final de la novela, señalan a todas luces esta transformación: si en el inicio el animal era ignorado y tratado como una posesión, su evocación —por el nombre, que lo singulariza— en el final implica el reconocimiento de quien, a estas alturas de la novela, ha acabado siendo tratado de la misma forma. Tal es el precio que ha tenido que pagar por no acomodarse a lo «apropiado»: por descubrirse —al romántico modo— como un ser desgarrado y vulnerable, que ansía ser amado más allá de las convenciones dictadas por la sociedad. Lo trágico del desenlace tiene que ver, pues, con una nueva imagen de la constante frustración de esa ansia de amor; si el encuentro con el farero «rompe momentáneamente con el designio fatal de la falta de amor» (Lozano Marco, 199: 39) para volver a la decepción, la ausencia del lebel redobla esta fatalidad: ya es tarde, el animal ha muerto, víctima de la crueldad humana, lo que despoja a Don Diego del único ser que le ha mostrado un afecto como el que él mismo ha acabado deseando desesperadamente.

### Huellas: a modo de conclusión

Aunque haya pasado bastante desapercibida, la presencia de lo animal en *Nómada*, como he tratado de demostrar, resulta muy notable: no cabe duda de que el sentido de la novela gira en torno a esa falta de amor que se apunta en el subtítulo y que el protagonista constata en su peregrinación. En ese aspecto, mi lectura no difiere de las precedentes, pero sí sugiere que las referencias a lo animal dotan de densidad significativa a esa idea de amor que, como ya se ha señalado (Lozano Marco 2010a, 132-133), coincide con la idea schopenhaueriana de ágape/charitas y, por tanto, implica, la piedad y la compasión.

Precisamente, la reciente reflexión sobre lo animal desde las Humanidades ha servido para pensar la relación con el Otro que el animal representa, hacerla extensible a otras formas de alteridad, examinar cómo se ha justificado «la exclusión de ciertos seres humanos del “hogar” de lo plenamente humano» (González 2014: 42) y explorar, al hilo de ello, conceptos como el de vulnerabilidad, compasión y hospitalidad, que resultan plenamente pertinentes al proyectarlos sobre la obra mironiana. No se trata de construir una lectura asincrónica —en realidad, no hace falta: parte del sustento filosófico en que se apoyan los *Animal Studies* forma parte del bagaje de Gabriel Miró, caso de Nietzsche, Montaigne o el recién aludido Schopenhauer, quien extiende su ética compasiva a los animales—, sino de dar cuenta de una sensibilidad y unas inquietudes que resultan novedosas a todas luces y que se concretan en la obra mironiana en una constelación de temas que escapan a las posibilidades de este trabajo: la «compasiva ternura para los animales, manifiesta en el amor con que los contempla no menos que en la sorda y tácita protesta por las crueldades y martirios de que son víctimas» (Diego 1942: 207) y que encontramos en innumerables pasajes o la extensión de esta misma ternura y protesta ante el tratamiento que reciben otros seres, como los leprosos de Parcent, que han sido desprovistos de su humanidad y sometidos a un trato cruel que se entrelaza, en el discurrir de Sigüenza, con el que reciben los animales (Landeira, 1972: 4).

Las implicaciones de la imagería animal en *Nómada* no son quizás tan evidentes como en las líneas que acabo de señalar, pero sí late tanto en las presencias del lebel compasivo, el caballo loco y el perro errante como en la trayectoria de esa oveja descarriada que es Don Diego una intensa defensa de la compasión y la hospitalidad sin condiciones como modo de relación con todo lo viviente y en ella, una original y heterodoxa invitación a repensar radicalmente lo propio de lo humano.

### Bibliografía citada

- AGAMBEN, G. (2003), *Laperto. Uomo e l'animale*, Turín, Bollati Boringhieri.
- ARGULLOL, R. (2008), *El héroe y el único. El espíritu trágico del Romanticismo*, Barcelona, Acantilado.
- ALTISENT, M. (1988), *La narrativa breve de Gabriel Miró y Antología de cuentos*, Barcelona, Anthropos.
- BAQUERO GOYANES, M. (1979), «Los cuentos de Gabriel Miró», J. L. Román del Cerro (comp.), *Homenaje a Gabriel Miró. Estudios de crítica literaria. En el centenario de su nacimiento (1879-1979)*, Alicante, Publicaciones de la Caja de Ahorros Provincial, pp. 125-148.
- BECKER, A.W. (1958), *El hombre y su circunstancia en la obra de Gabriel Miró*, Madrid, Ed. Revista de Occidente.
- BERGER, J. (1980), «Why Look at nimals? » en *About Looking*, Nueva York, Pantheon, pp. 1-26.
- CRAGNOLINI, M.B. (2000), «La metáfora del caminante en Nietzsche. De Ulises al lector nómada de las múltiples máscaras», *Ideas y valores*, n.º 114, pp. 51-64.
- CRAGNOLINI, M.B. (2011), «Hospitalidad (con el) animal», *Escritura e imagen*, 2011, pp.313-324. [https://doi.org/10.5209/rev\\_esim.2011.37741](https://doi.org/10.5209/rev_esim.2011.37741)
- CRAGNOLINI, M.B. (2014), «Extraños animales: la presencia de la cuestión animal en el pensamiento contemporáneo», *Revista latinoamericana de estudios críticos animales*, año I, volumen II, pp.15-33.
- DENDLE, B. J. (1999), «Gabriel Miró, el amor y el mundo de los animales, 1904-1919», Miguel Ángel Lozano Marco y Rosa María Monzó Seva (coords.), *Actas del I Simposio Internacional «Gabriel Miró»*, Alicante, Caja de Ahorros del Mediterráneo, pp.213-220.
- DELEUZE G. y F. GUATTARI, (1980), *Mille plateaux: capitalisme et schizo-phrénie*, París, Minuit.
- DERRIDA, J. (2008), *El animal que luego estoy si(gui)endo*, Madrid, Trotta [2006].
- DIEGO, G. (1942), «Gabriel Miró», *Cuadernos de Literatura Contemporánea*, 5-6, pp. 200-208
- FEIJÓO, B.J. (1774), *Cartas eruditas y curiosas. Tomo III*. Madrid, Imprenta de la Real Gazeta. Edición digitalizada en Biblioteca Feijoniana. Proyecto Filosofía en español: <http://www.filosofia.org>.
- GUILLÉN, J. (1969), *En torno a Gabriel Miró. Breve epistolario*. Ediciones de Arte y Bibliofilia, Madrid.
- GONZÁLEZ, A.G. (2014), «Hospitalidad de la animalidad», *Paralaje*, n.º9, pp.42-60.
- JOHNSON, R. (1985), *El ser y la palabra en Gabriel Miró*, Madrid, Fundamentos.
- LAÍN CORONA, G. (2014), *Proyecciones de Gabriel Miró en la narrativa española de postguerra*, Londres, Tamesis.

- LANDEIRA, R. (1972). *Gabriel Miró. Trilogía de Sigüenza*, Chapel Hill (NC.), Estudios de Hispanófila.
- LANDEIRA, R. (1999), «Ecología y estética en Gabriel Miró: el águila y el paisaje», Miguel Ángel Lozano Marco y Rosa María Monzó Seva (coords.), *Actas del I Simposio Internacional «Gabriel Miró»*, Alicante, CAM, pp.51-60.
- LARSEN, K.S. (1986), «Reflections on Mironian Fauna. Texts and Contexts in the Origin of Species», *Discurso literario*, 3:2, pp.415-428.
- LARSEN, K.S. (1992a), «“Más lejos, negreaban los pavos”: Implications of an Aspect of Gabriel Miró's Animal Imaginery», *Romance Notes*, Fall, 1992, Vol. 33, No. 1 (Fall, 1992), pp. 45-52
- LARSEN, K.S. (1992b), «Para enganchar el ‘caballo loco’ de *Nómada*, por Gabriel Miró», *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*: Barcelona, 21-26 de agosto de 1989, Barcelona, PPU, 1992, pp. 25-33
- LOZANO MARCO, M.A. (1987), «El hijo santo, novela de Gabriel Miró: consideraciones sobre un olvido», *Anales de Literatura Española*, n.º 5 (1986-1987), pp. 267-278. <https://doi.org/10.14198/aleua.1986-1987.5.15>
- LOZANO MARCO, M.A. (1991), «Introducción» en G. Miró, *Novelas cortas. Obra completa*, vol. V, Alicante, CAM, Instituto Juan Gil-Albert, pp.13-89.
- LOZANO MARCO, M.A. (2010a), *Los inicios de la obra literaria de Gabriel Miró*. Del vivir. Alicante, Universidad de Alicante.
- LOZANO MARCO, M.A. (2010b) «La inspiración bíblica como materia estética en la narrativa de Gabriel Miró», *Anales de Literatura Española*, n.º22, pp. 121-143. <https://doi.org/10.14198/aleua.2010.22.08>
- LOZANO MARCO, M.A. (2018), «La intermitente invención de Sigüenza, personaje de Gabriel Miró (1908-1913)», *Revista de Literatura*, 2018, julio-diciembre, vol. LXXX, núm. 160, págs. 463-490. <https://doi.org/10.3989/revliteratura.2018.02.018>
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, F. (1990), *La esfinge mironiana y otros estudios sobre Gabriel Miró*, Alicante, Instituto Juan Gil-Albert.
- MCDONELL, J. (2014), «Literary Studies, the Animal Turn, and the Academy», *Social Alternatives*, 32: 6-14.
- MIRÓ, G. (1991) *Novelas cortas. Obra completa*, vol. V, Alicante, CAM, Instituto Juan Gil-Albert.
- MONTAIGNE, M. (1899), *Ensayos de Montaigne seguidos de todas sus cartas conocidas hasta el día*, París, Garnier.
- NIETZSCHE, FW. (2000), *La genealogía de la moral*, Madrid, EDAF.
- NIETZSCHE, FW. (2003), *El paseante y su sombra*, Madrid, Siruela.
- ONTAÑÓN DE LOPE, P. (1977), «Temática en Gabriel Miró», *Actas del Quinto Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas celebrado en Bordeaux del 2 al 8 de septiembre de 1974*, Burdeos, Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos, Université de Bordeaux III, pp. 663-669

- PORPETTA, A. (1996), *El mundo sonoro de Gabriel Miró*, Alicante, CAM.
- RUBIO CREMADES, E. (1993), «Cuentos interpolados en el “corpus” novelístico de Gabriel Miró», Francisco Javier Díez de Revenga y Mariano de Paco (eds.), *Literatura de Levante*, Alicante, Fundación cultural CAM, 1993, pp. 139-145.
- SUÑÉ-BEEBE, R. M. (2016). «La presencia de Nietzsche en *La novela de mi amigo*», *Anuario de Letras. Lingüística y Filología*, 21, pp. 247-259.
- THION SORIANO-MOLLÁ, D. (2010), «Renovar novelando: lo apolíneo y lo dionisiaco en *Las cerezas del cementerio* de Gabriel Miró», *Anales de Literatura Española*, n.º 22, pp. 99-119. <https://doi.org/10.14198/aleua.2010.22.07>
- WEIL, K. (2010), «A Report on the Animal Turn», *differences*, 1 septiembre 2010; 21 (2): 1-23. <https://doi.org/10.1215/10407391-2010-001>
- WOLFE, C. (2009), «Human, All Too Human: “Animal Studies” and the Humanities», *PMLA*, Vol. 124, N.º 2 (Marzo 2009), pp. 564-575. <https://doi.org/10.1632/pmla.2009.124.2.564>
- YELIN, J. R. (2015), *La letra salvaje. Ensayos sobre literatura y animalidad*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, p. 59.

